

9. Шлегель, К. Прогулки в Ялте и другие / К. Шлегель; пер. с нем. – М., 2000.
10. Auslaender, R. Im Atemhaus wohnen: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1992.
11. Helfrich, C. «Es ist ein Aschensommer in der Welt»: Rose Auslaender: Biographie / C. Helfrich. – Beltz, 1995.
12. Гёльдерлин, Ф. Сочинения / Ф. Гёльдерлин; пер. с нем.; сост. и вступ. ст. А. Дейча; коммент. Г. Ратгауза. – М., 1969.
13. Rilke, R. Gedichte / R. Rilke. – М., 1981.
14. Рильке, Р. Новые стихотворения. Новых стихотворений вторая часть / Р. Рильке; изд. подгот. К.П. Богатырев, Г.И. Ратгауз, Н.И. Балашов. – М., 1977.
15. Auslaender, R. Aschensommer: Ausgewählte Gedichte / R. Auslaender. – Muenchen, 1978.
16. Ветхий Завет: Плач Иеремии; Экклесиаст; Песнь Песней / пер. и коммент. И.М. Дьяконова, Л.Е. Когана при участии Л.В. Маневича. – М., 1998.
17. Кетувим: иврит. текст с рус. перев. / пер. под ред. Д. Йосифона. – Иерусалим, 1978.
18. Штайнзальц, А. Роза о тринадцати лепестках / А. Штайнзальц. – М.; Иерусалим, 1995.
19. Celan, P. Gedichte. Prosa. Briefe / P. Celan. = Целан, П. Стихотворения. Проза. Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008.

ДИАЛОГ КУЛЬТУР В НЕМЕЦКОЙ ПОЭЗИИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: К ПРОБЛЕМЕ РОЛИ МАРГИНАЛОВ В ФОРМИРОВАНИИ НАЦИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

Одной из самых продуктивных идей XX века в области философии и культурологии стала идея диалога как основы духовного бытия, существования каждой национальной культуры и культуры вообще. Концепция диалогизма, кристаллизовавшаяся в философских работах М. Бубера, Ф. Розенцвейга, Э. Левинаса, была, как известно, применена М.М. Бахтиным, а затем В.С. Библером к бытию культуры. Стало понятно, что диалог культур – одна из самых эффективных форм межкультурной коммуникации, ибо он нацелен прежде всего на *понимание* друг другом народов, культур, цивилизаций. Сегодня особенно ясно, что спасителем для культуры и подлинного бытия человечества именно диалог, ибо он является универсальной парадигмой освоения каждой культурой и каждым человеком универсальных ценностей и одновременно осознания ими собственной идентичности, уникальности, неповторимости. И только искреннее желание понять, услышать, узнать *Другого*, в том числе и *другую* культуру, становится почвой для достижения подлинного человеческого братства, предотвращения конфликтов и войн.

Как известно, Бахтин ввел также понятия «внутреннего диалога» и «культурного фронта», без которых невозможна полноценная жизнь каждой культуры и культуры вообще. Не только «внешний», но и «внутренний» диалог определяют полнокровность культуры, важен не только тот «фронт», на котором соприкасаются различные культуры, позиционирующие себя как «самости», но и тот «фронт», который проходит внутри той или иной культуры, на котором взаимодействуют, ведут «внутренний» диалог различные и даже разнонаправленные ее элементы, в том числе и некогда привнесенные извне или заимствованные у другой культуры.

Собственно, вся история мировой культуры и литературы полна подобных примеров порождения нового и ярко самобытного на «культурном фронте» или в результате адаптации заимствованных тенденций. Однако именно XX век, вероятно, в связи с усилением интеграционных процессов, вылившихся к концу столетия в процессы глобализации, но также и в связи с усилением поисков национальной идентичности, дал особое явление: выходцы из одной культуры, оказавшиеся маргиналами «на полях» другой, внесли в эту другую неоценимый вклад, выразили ее дух, выступили как обновители ее языка.

Так, например, особую роль в обновлении языка немецкой культуры и в выражении духа культуры австрийской сыграл «Праздничек остров», давший миру такие имена, как Р.М. Рильке, Ф. Верфель, Г. Майринк, Ф.К. Вайскопф, Л. Фюренберг, Э.Э. Киш, Ф. Кафка и другие. Они живо ощущали в себе причастность миру Богемии (Чехии), шире – миру славянства, особенно Рильке с его постоянным интересом к русской культуре и литературе. Однако при этом они выбрали для творчества немецкий язык (или он выбрал их?), вовсе не будучи выразителями австрийского имперского сознания или немцами по происхождению. Как известно, многие из них были евреями, выходцами из ассимилированных семей, усвоивших немецкий язык, впитавших немецкую культуру, но сохранивших память о своей еврейской идентичности и некоторой чужеродности окружающему культурному пространству.

Так, известно, что Ф. Кафка, выступивший как безусловный обновитель языка немецкой литературы, всю свою недолгую жизнь осознавал писательство как тяжкий крест и мучился чувством внутренней вины: имеет ли он право писать не на своем языке, на великом немецком языке – языке Гёте, Шиллера, Гёльдерлина, великих романтиков? В одном из писем М. Броду Кафка представляет литературное творчество евреев на немецком языке как «литературу, невозможную во всех смыслах, литературу-цыганку,

похитившую из колыбели немецкого ребенка и в великой спешке обучившую его немного, ведь кто-то же должен танцевать на проволоке. Но это не был даже немецкий ребенок, это было ничто; люди просто говорили, что там кто-то танцует» (июнь 1921 г.; цит. по: [1, с. 134]).

Американская исследовательница, профессор Гарвардского университета Рут Вайс полагает, что из всех друзей Кафки, писавших на немецком языке, «один только Кафка почувствовал, что писатель органически сплавлен с языком, и немецкий никогда не позволит еврею ощутить себя совершенно комфортно в своей языковой стихии» [1, с. 117 – 118]. Как известно, родители Кафки приняли доминирующую немецкую культуру, но сменили свою еврейскую фамилию *Анчель* на чешскую – *Кафка* («ворона» или «сорока»), подчеркивая тем самым, что они вполне вписались в окружающее культурное пространство. Но самоощущение их сына, ставшего свидетелем антиеврейских бунтов в Праге, было иным. Р. Вайс пишет: «Франц Кафка получил прекрасное немецкое образование, и перед ним открывалась возможность стать немецким писателем, деятелем немецкой культуры. Но если для успешной торговли пуговицами и тесьмой человеку не обязательно сообщать во всеуслышание, кто он такой, то еврею, желающему стать великим писателем, придется обнажать свою душу на языке Мартина Лютера и Вильгельма Мара и соперничать с фон Клейстом и Гёте на языке, который в открытую насмехается над ним и выставляет его в самых неприглядных тонах. Фамилия *Кафка*, что по-чешски означает «сорока», может и не выдать происхождения владельца магазина, начертавшего это имя на вывеске, но если еврей пишет прозу на немецком языке, ему придется выяснять отношения со своим еврейством, либо признаваясь в нем, либо отрекаясь от него, а может быть, взглянуть на него с иронией или избрать еще какую-нибудь тактику для прояснения своей идентичности» [1, с. 116]. По мнению исследовательницы, даже «Процесс» Кафки следует толковать как процесс над евреем, отринувшим свою культуру, как процесс над самим собой. Напоминая последнюю фразу романа («– Как собака, – сказал он так, как будто этому позору суждено было пережить его»), Р. Вайс утверждает: «...смерть – вот цена, которую господин К. заплатил за жизнь в немецкой речи, а стыд переживет его потому, что он молча пошел на это» [1, с. 134].

Возможно, в этом объяснение, почему Кафка завещал уничтожить все им написанное. Но парадокс: он, ощущавший владение немецким языком как «незаконное владение», стал величайшим выразителем этого языка в XX веке. Т. Манн утверждал: «Произведения Кафки следует причислить к наиболее достойным чтения из всего, что создано мировой литературой». А.В. Карельский отмечает, что Кафка, «робкий, застенчивый, нерешительный и в самом точном смысле слова закомплексованный человек», совершил «революцию в языке искусства XX века... как бы даже и не претендуя на нее. Но он ее совершил. И даже писатель, чьи художественные принципы бесконечно далеки от него, Герман Гессе, признал “державную” суверенность его нового языка, назвав его “тайновенчанным королем немецкой прозы”» [2, с. 249]. Возможно, Кафке помогло именно его ощущение не только родства, но и чуждости немецкому языку. «Отчуждение» помогло «отстранению», способности сказать новое слово на чужом языке, ставшем своим, единственным прибежищем и смыслом жизни. «У меня нет литературных интересов, я состою из литературы». Сам Кафка прекрасно осознавал, что выразить чувство тотального одиночества и состояние отчужденности ему помогла именно Прага, «бездомная» Прага, и именно ситуация немецких евреев в ней, выбиравших как родной немецкий язык даже после усиления антинемецких настроений в Чехии. В «Разговорах с Кафкой» Г. Яноуха есть такое место: Кафка рассказал, что пражский писатель-еврей Оскар Баум мальчиком ходил в немецкую школу. Обычно после занятий по дороге домой происходили драки между немецкими и чешскими школьниками. Однажды во время подобной потасовки Оскар Баум получил такой удар палом по глазам, что у него отслоилась сетчатка, и он ослеп. И Кафка добавил с грустной улыбкой: «Еврей Оскар Баум потерял зрение как немец, каковым он, в сущности, никогда не был и каковым его никогда не считали. Может быть, Оскар – печальный символ так называемых немецких евреев в Праге» (цит. по: [3, с. 27]).

Не случайно немецкий исследователь Гюнтер Андерс писал о Кафке в книге «Кафка – Про и Contra»: «Как еврей – он не был своим в христианском мире. Как равнодушный к иудаизму еврей – он не был своим среди евреев. Как человек, говорящий по-немецки, он не был своим среди чехов. Как говорящий по-немецки еврей, он не был своим среди немцев. Как богемец, он не был вполне австрийцем. Как служащий по страхованию рабочих, он не вполне относился к буржуазии. Как бюргерский сын – не целиком к рабочим. Но и на службе он не был весь, ибо чувствовал себя писателем. Но и писателем он не был, ибо отдавал все свои силы семье. Но “я живу в своей семье более чужим, чем самый чужой”» (цит. по: [3, с. 29]). Здесь тонко показано, как отчуждение в частной жизни позволяет высветить тотальный процесс отчуждения в творчестве. Не совсем верна лишь мысль о равнодушии Кафки к иудаизму и еврейской культуре. Нет, он довольно хорошо знал еврейскую религию и культуру в целом, изучал идиш и иврит, но при этом самое сокровенное, добытое глубинным внутренним опытом мог выразить только на немецком языке. Чуждый всему и всем, великий «маргинал», он сумел как никто выразить трагизм человеческого бытия, предугадать трагический опыт XX века, стать великим *немецким* писателем.

В еще большей степени тайна слова, которое, будучи внешне чужим, воспринятым извне, становится тем не менее своим и служит выражению интимнейшего опыта и болевого «нерва» современности, выявляется в немецкой поэзии после Второй мировой войны. Это касается прежде всего еще одного немецкоязычного «острова» – в городе Черновицы (Черновцы), в Буковине, которая предстает как сплошной культурный «фронт», ибо исторически земли Буковины входили в состав Польши, Украины, России, Австрии (округ Галиция), Румынии. Думается, именно в силу «фронтира» здесь родились самые яркие и необычные немецкие поэты XX века – Роза Ауслендер и Пауль Целан.

Ныне немецкие литературоведы полагают, что именно эти поэты, как и близкая им по духу, безусловно влиявшая на них и также оказавшаяся в положении маргинала Нелли Закс, во многом обновили поэтическое мышление и сам немецкий язык, раскрыли его новые возможности. Так, Р. Шнелль в своей «Истории немецкоязычной литературы с 1945 года», вышедшей в Штутгарте в 1993 г., пишет о П. Целане и Р. Ауслендер: «Они внесли в развитие немецкого языка XX века вклад, не сравнимый ни с чем. Трагедия и исторический парадокс заключаются в том, что они, родившиеся далеко за пределами Германии, пережившие ужасы войны, чудом спасшиеся, стали элитой немецкой культуры, творцами европейского гуманизма» [4, S. 23]. Действительно, величайшим парадоксом является то, что эти «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии выразили с наибольшей полнотой суть немецкого слова, став в один ряд с Гёте, Гёльдерлином, Гейне, Гёфмансталем, Рильке.

Специфика модели мира, предстающей в лирике Р. Ауслендер, и своеобразие ее поэтического языка обусловлены самым местом рождения поэтессы и формирования ее личности: это Черновицы (в советской «редакции» – *Черновцы*) – исторический центр Буковины, где волею судеб переплелись различные культуры и языки («городом о четырех языках» именovala Черновицы сама поэтесса). Этот же необычный город сформировал и П. Целана. В одной из автобиографических заметок Р. Ауслендер, отвечая на собственный вопрос: «Почему я пишу?», написала: «Возможно, потому, что я пришла в этот мир в Черновицах, потому, что в Черновицах этот мир пришел ко мне. Это была особая местность, особые сказки и мифы, которые носились в воздухе и которые мы вдыхали с воздухом. Четырехязычные Черновицы были музыкальным городом, городом, приютившим многочисленных художников, поэтов, любителей искусства, литературы и философии» (цит. по: [5]).

Этот город навсегда стал для поэтессы городом детства, всегда безмятежно-счастливого для ребенка, даже если объективно оно было не очень счастливым, городом красоты, гармонии, мудрого общения культур – и городом-символом гибели гармонии и культуры.

В Черновицах, 11 мая 1901 г., в еврейской семье Шерцеров, родилась дочь Розалия, которой волею судеб суждено было из Розалии Шерцер превратиться в немецкую поэтессу Розу Ауслендер. Однако сам принятый ею псевдоним – *Auslaender* (точнее, фамилия ее мужа, которую она приняла как особо осмысленный поэтический псевдоним), который можно перевести как «чужестранец», «иностранец», вполне подтверждает, что она ощущала себя чужестранкой везде, даже в родных Черновицах, и что подлинную родину она обрела лишь в поэтическом слове. Неслучайно в одном из своих стихотворений она напишет: «Mein Vaterland ist tot // sie haben es begraben im Feuer // Ich lebe in meinem Mutterland // Wort» [6, S. 33] («Мое отечество умерло // они погребли его в огне // я живу на моей родине // в слове»). Это слово оказалось для нее немецким, ибо выросла она в достаточно ассимилированной семье, но, безусловно, остро ощущавшей свое еврейство. И «страна отцов» – не о далекой ли это и утраченной родине евреев? И «материнская страна» – не о Буковине ли, которая также окажется утраченной и которая изначально не вполне была родиной? Таковой действительно станет для Розы Ауслендер только поэзия, подлинным отечеством – слово, и главный парадокс – чужое слово, которое она сделает своим.

В Буковине, центром которой были Черновицы, на территории между Восточными Карпатами и Верхним Днестром, евреи поселились еще в XIV веке и поддерживали тесные контакты с евреями Польши и Литвы. Тогда Буковина была частью Молдавского княжества, находившегося под властью Османской империи. В 1656 г. местные евреи сильно пострадали от вторжения из Украины казаков Богдана Хмельницкого. В 1775 г. Буковина вошла в состав Австрийской империи, точнее – в состав округа Галиция. В результате, с одной стороны, началась борьба за «освобождение» Буковины от «засилья» евреев, их изгнание из Черновиц, с другой – онемечивание евреев, введение обязательного обучения на немецком языке. Так немецкий язык постепенно стал родным для многих образованных евреев Буковины, вытесняя идиш. В 1867 г. Австрия была преобразована в двуединую монархию – Австро-Венгрию. В связи с этим были отменены все антиеврейские ограничения, евреи получили полные гражданские права. Австрийские власти положительно смотрели на возвращение евреев в Черновицы, видя в них, особенно в немецкоязычной интеллигенции, проводников влияния немецкой и австрийской культур. В Черновицах действительно царила атмосфера известной толерантности и сотрудничества, что привлекало в город евреев, в том числе и деятелей культуры. Терпимость проявлялась и в области религиозной. Так, известно, что православный митрополит Буковины и Далмации д-р В. фон Рент, узнав в 1914 г. о погромах и убийствах евреев, чинимых наступавшими русскими войсками, спрятал в своей резиденции 63 Свитка Торы из

реформистской синагоги – Темпля (Храма), открытого в Черновицах в 1877 г. Митрополит возвратил евреям Свитки в 1918 г., после окончания войны, когда Буковина вошла в состав Румынии.

Таким образом, несколько идиллическое восприятие Черновиц в поэзии Р. Ауслендер как «мирного» города, в котором «четыре языка понимают друг друга», имеет под собой определенные основания (четыре языка – немецкий, румынский, украинский, идиш). Из четырех языков поэтесса не случайно берет как язык творчества немецкий (точнее, как она полагала, сам этот язык выбрал ее). Немецкий литературовед Юрген Зерке отмечает: «Это был родной язык большей части населения Черновиц. Третья часть этого населения была еврейской» [7, S. 140].

Черновицы действительно был городом культуры, городом, в котором осуществлялся диалог культур, в котором «на фронтире» создавалась особая культурная атмосфера, давшая миру яркие таланты. Однако самыми яркими именами, прославившими Черновицы, стали имена П. Целана и Р. Ауслендер. Немецкий исследователь К. Шлегель пишет о Черновицах: «Город имеет литературную экзистенцию в интерпретациях и биографиях Пауля Целана и Розы Ауслендер, поэтов, там родившихся и выросших... Это была “маленькая Австро-Венгрия”... В этом городе был велик, говоря словами Шопенгауэра, интерес к размышлениям, а не к размышлениям над интересами. Здесь были: последователи Шопенгауэра, ницшеанцы, марксисты, фрейдисты, спинозисты; они увлекались Гёльдерлином, Рильке, Стефаном Георге, Траклем, Эльзой Ласкер-Шюлер, Томасом Манном, Гессе, Готфридом Бенном, Бертольдом Брехтом... Их увлекали классические и современные сочинения на иностранных языках, особенно – французская, русская, английская и американская литературы... Исчезнувший город, исчезнувший мир» [8, с. 74]. Таким – исчезнувшим, реальным и в то же время призрачным, в определении Р. Ауслендер – «городом мечтателей и почитателей» («eine Stadt von Schwaermern und Anhaengern») – этот необычный город предстанет в ее поэзии, предстанет как воплощение самого диалога культур, «четырёхязыко побратавшихся песен» («viersprachig verbruederte Lieder»).

Многомерность поэзии Р. Ауслендер, предельная выразительность ее слова во многом обусловлены принадлежностью поэтессы к различным, но взаимодействовавшим культурным и языковым мирам (моделью этого культурного фронта для нее навсегда стали родные Черновицы). Поэтический мир Р. Ауслендер, будучи универсальным по выраженным в нем гуманистическим ценностям, не открывается исследователю и читателю (даже на уровне простых смыслов, топики, тем более – символики) без знания принадлежности поэтессы еврейской культуре, вне контекста этой культуры и четырехтысячелетней судьбы еврейского народа. Крайне важно также знание еврейской мистики – Каббалы и базирующейся на ней мистики хасидизма. Но крайне важна и великая традиция немецкой поэзии – прежде всего традиция Ф. Гёльдерлина, его поздних гимнов. Зрелая лирика Р. Ауслендер представляет собой, как и поэзия Гёльдерлина (особенно его поздние гимны), свободный поток ассоциаций, а потому взломан конвенциональный синтаксис, текст насыщен «крамольными» свернутыми конструкциями, допускающими пропуски глагольных связей, артиклей, предлогов, обильно включающими словотворчество. Начало подобной манере положил еще Ф. Клопшток, но именно у Гёльдерлина она доведена до совершенства, а вслед за ним – у Тракля, Целана, Ауслендер, Иоганнеса Бобровского, под пером которых возникает ландшафт духа, исторической памяти, самой культуры, в который вписаны судьбы отдельных людей и целых народов. У Р. Ауслендер это в наибольшей степени ландшафт внутреннего «я», вбирающего в себя ландшафт скитаний и судьбы еврейского народа и ландшафт мировой судьбы. В то же время это предельно конкретный и очень пластичный ландшафт Буковины, и в этой пластичности Р. Ауслендер особенно близка Гёльдерлину, а ей, равно как и Гёльдерлину, близок Бобровский с его ландшафтом Сарматии, с его попыткой сохранить голоса ушедших – уничтоженных некогда тевтонцами пруссов, уничтожавшихся нацистами евреев и цыган.

Нечто типологически и даже генетически сходное (генетически – ибо вызвано к жизни тем же ландшафтом Буковины и сходной судьбой) мы видим в сложно-метафорической, глубоко-ассоциативной поэзии Пауля Целана (1920–1970) – Пауля Анчеля, которого судьба свела с Р. Ауслендер в подвале черновицкой ткацкой фабрики, где они скрывались от нацистов и искали спасения – в стихах великих немецких поэтов и своих собственных. Каждое стихотворение П. Целана, порой совершенно непонятное при первом прочтении, кажущееся рассыпанной цепью алогичных или герметичных, зашифрованных образов, обладает четкой внутренней предопределенностью, четкой связью с действительностью – материальной и духовной, с исторической памятью, с памятью культуры, с личной судьбой. Не случайно поэт писал (в открытом письме школьникам Старой гимназии в Бремене в июле 1958 г. – в ответ на письмо к нему классного руководителя 10-Б класса после обсуждения в классе стихотворения Целана «Той синева...»): «Я – как и Вы – полагаю, что стихотворения поддаются интерпретации, а потому ни в коей мере не верю, что “мы должны руководствоваться только тем чувством, которое охватывает нас при их прочтении”. Стихотворения имеют некий смысл – смысл, который определенно нельзя уловить посредством простого “прочтения”. Я не считаю стихотворения и “попыткой беспорядочно разбросать, перемешав их друг с другом, различные образы” – стихотворения, ограничивающиеся такого рода попыткой, вообще не сти-

хотворения. Стихотворения – это скорее попытка вступить в противостояние с действительностью, попытка присвоить действительность, сделать ее зримой. То есть действительность вовсе не является для стихотворения чем-то уже установившимся, изначально данным, но – чем-то таким, что стоит под вопросом, должно быть поставлено под вопрос. В стихотворении действительность впервые с в е р ш а е т с я, преподносит себя» [9, с. 7]. Поэт обращается к читателям с риторическим вопросом: «Неужели это такое уж непомерное требование, хотеть – будучи автором – чтобы читатель со-мыслил вместе со стихотворением?» [9, с. 8].

Но чтобы читатель «со-мыслил» вместе с поэтом, он должен, помимо улавливания тончайших аллюзий на тексты немецкой, еврейской, европейской культур, просто элементарно знать, какой природный и культурный ландшафт сформировал поэта, что происходило в Буковине, в Черновицах, на Украине в годы Второй мировой войны и в годы Хмельниччины в XVII веке, и в годы гайдамацкой резни в XVIII веке. Нужно знать, что родители Целана – Лео и Фридерика Анчели – были в июне 1942 г. депортированы в лагерь за Днестром, т. е. на Украину, и там уничтожены, а сам он чудом избежал гибели. Нужно знать, что он, девятнадцатилетний, открыл в себе непреложную страсть писательства в подвале черновицкой ткацкой фабрики, а затем – в трудовом румынском лагере, что личная и национальная трагедия наложила неизгладимую печать на его творчество. Нужно знать, что через все его творчество проходят темы, связанные с судьбой еврейского народа и Холокостом, что для него крайне важны библейские мотивы и мистика Каббалы, символика миндаля, «прорастающая» сквозь древнейшие слои Пятикнижия и одновременно связанная с Осипом Мандельштамом (его фамилия означает по-немецки и на языке немецких евреев «ствол миндального дерева», т. е. миндальный посох первосвященника Аарона), с влюбленностью в русскую поэзию Серебряного века. Не случайно и знаменитый сборник «Die Niemandrose» («Никому-Роза», 1964) посвящен «Памяти Осипа Мандельштама». А еще ранее, в 1961 г., Целан в письме критику Владимиру Маркову писал: «...для меня Мандельштам означает встречу, которая редко бывает в жизни. Это братство, явленное мне из дальнего далека» [9, с. 299]. Интересно, что к концу жизни Целан все больше ощущал свою связь с Восточной Европой, с русской литературой и даже подписывал письма друзьям следующим образом: «Русский поэт в изгнании Павел Львович Целан». Кроме того, он знал и переводил многих русских и французских поэтов, прекрасно писал по-французски, стал Полем Целаном, доцентом Сорбонны, но создавать по-настоящему великую поэзию мог только на родном, материнском, языке – немецком.

Пример особого духовного ландшафта в ранней поэзии Пауля Целана – стихотворение «Schwarze Flocken» («Черные хлопья») из его первого сборника «Der Sand aus den Urnen» («Песок из урн», 1948):

Schnee ist gefallen, lichtlos. Ein Mond
ist es schon oder zwei, das der Herbst unter moenichischer Kutte
Botschaft brachte auch mir, ein Blatt aus ukrainischen Halden:

„Denk, dass es wintert auch hier, zum tausendmal nun
im Land, wo der breiteste Strom fließt:
Jaakobs himmlisches Blut, benedeiet von Aexten...
O Eis von unirdisches Roete – es watet ihr Hetman mit allem
Tross in die finsternden Sonnen... Kind, ach ein Tuch,
mich zu huellen darein, wenn es blinket von Helmen,
wenn die Scholle, die rosige, birst, wenn schneeig staeubt das Gebein
deines Vaters, unter der Hufen zerknirscht
das Lied von der Zeder...
Ein Tuch, ein Tuechlein nur schmal, dass ich wahre
nun, da zu weinen du lernst, mir zur Seite
die Enge der Welt, die nie gruengt, mein Kind, deinem Kinde!“

Blutete, Mutter, der Herbst mir hinweg, brannte der Schnee mich:
sucht ich mein Herz, dass es weine, fand ich den Hauch,
ach des Sommers,
war er wie du.
Kam mir die Traene. Webt ich das Tuechlein. [9, с. 10]

Выпал снег, сумрачно. Месяц уже
или два, как осень под монашеской рясой
мне тое принесла весть, листок с украинских склонов:

«Представь себе, что и здесь наступает зима, ныне в тысячный раз,
в краю, где течет широчайший поток:
Иакова небесная кровь, благословенная топорами...

О лед неземной красноты – гетман их с казаками
бродит в меркнущих солнцах... Дитя, ах платок,
чтоб закутаться мне, когда шлемы блистают,
когда эта глыба розовая трещит, когда снежную пылью
рассыпается скелет
твоего отца, растоптана копытами
песнь о кедрах...
Платок, платочек вот только узкий, чтобы сберечь
теперь, когда ты учишься плакать, тесноту мира
рядом со мной, который никогда не зазеленеет, дитя мое,
для твоего ребенка!»

Осень кровью текла с меня, мама, снег жег меня:
искал я сердце свое, чтобы им плакать, находил я дыхание,
ах, того лета.
Было оно, как ты.
Пришла слеза. Ткал я платочек.
(Перевод Марка Белорусца) [9, с. 11]

Стихотворение написано зимой 1944 г., когда П. Целан получил достоверные известия о гибели в концлагере своих родителей. До этого, осенью 1942 г., Пауль получил письмо от матери с сообщением, что отец умер от тифа, а позже, зимой, узнал от своего бежавшего из лагеря родственника о гибели матери, застреленной выстрелом в затылок. Гибель родителей видится через призму многовековой истории – сквозь боль и ужасы еврейских погромов на Украине и в Буковине во время восстания Богдана Хмельницкого, еврейской резни во время восстания гайдамаков в XVIII веке. «Небесная кровь» праотца еврейского народа Иакова – как Небесная лестница, которую он увидел в пророческом сне, связует прошлое и настоящее, земное и небесное. «Песнь о кедрах», растоптанная копытами, – символ всей еврейской культуры, ее библейских корней, дающих ей силы жить на краю гибели, вопреки ей. И одновременно – это память об отце, влюбленном в Писание, очень религиозном человеке, по настоянию которого Пауль Целан дома изучал иврит, а затем, в 1927–1930 гг. учился в религиозной еврейской школе «Сафа-иврия» («Еврейский язык»). Черные хлопья пожаров прошлого сливаются с черными хлопьями, вылетевшими из труб крематориев.

Писать на языке убийц твоих родителей, убитых только за то, что они были евреями, – невероятно трудно. Но Пауль Целан писал, ведь это был язык, который его мать считала родным. Она страстно любила немецкую поэзию и передала эту страсть своему сыну. Он писал и в то же время бесконечно трансформировал этот язык, открывая в нем новые и новые глубины, новые возможности выразительности.

Буквально в каждом стихотворении Целана ведут диалог, проникают друг в друга начала библейское, каббалистическое, и христианское, немецкое, особенно гёльдерлиновское. Ведь чтобы понять, например, его «*Tenebrae*» из сборника «*Sprachgitter*» («Решетка языка», 1959), нужно знать не только то, что *Tenebrae* (лат. «тьма»), аллюзивно связанная с сообщением евангелиста Матфея о распятии Иисуса («От шестого же часа тьма была по всей земле до часа девятого» – *Матф 27:45*), не только то, что в связи с этим *Tenebrae* – название католической литургии в чистый четверг, страстную субботу и страстную пятницу перед Пасхой, во время которой читают Плач Иеремии и гасят свечи, но и то, что в еврейской традиции Книгу Плача (Плач Иеремии) читают в скорбный день Девятого Ава, когда евреи оплакивают гибель своей главной святыни – Первого и Второго Храмов в Иерусалиме. Необходимо помнить также Псалом 33-й – «Близок Господь к сокрушенным сердцам...» (*Пс 33:19*) – и не упустить то, что стихотворение открывается аллюзией на «Патмос» Гёльдерлина, в котором сказано: «*Nah ist, // Und schwer zu fassen der Gott*» [10, S. 176]. У Целана: «*Nah sind wir Herr, // nahe und greifbar*» [9, с. 82] («Близко мы, Господи, // и ощутимо»). Чем более близок Бог, тем Он непостижимее, тем невозможнее Его ощутить. Но еще более непостижимо восхождение в страданиях человека к Богу. Жертвы в крови невинной восходят к Богу – Его народ, в страдании вновь открывающий Бога и уповающий лишь на Него, повторяющий путь Христа. Где же Бог? Он разрешил пролиться их крови. Возможно, теперь Он должен молиться и просить о прощении.

Мы близко, Господи,
Близко – рукой подать.

Подались уж, Господи,
впились друг в друга, словно
тело у всех нас одно,
твое тело, Господи.

Молись, Господи,
молись нам,
мы близко.

Клонимые ветром шли мы,
шли наклониться
над копытцем, над котловиной.

На водопой шли мы, Господи.

То кровь была, кровь,
что ты пролил, Господи.

Она блестела.

Она взметнула образ твой пред глазами, Господи.
Раскрыты и пусты так глаза и уста, Господи.
Мы пили, Господи.
Ту кровь и образ, что был в крови, Господи.

Молись, Господи.

Мы близко.

(Перевод Марка Белорусца) [9, с. 83]

Но стихотворение полно не только сложных образов-метафор, но и конкретного, отчетливо-страшного видения гибели людей – «*ineinander verkrallt*» («друг в друга вцепившись»). Фред Лёнкер, автор статьи об этом стихотворении в книге «Комментарий к “Решетке языка” Пауля Целана» (*Kommentar zu Paul Celans “Sprachgitter”* / hrsg. von J. Lehman. Heidelberg, 2005), полагает, что на возникновение этого образа повлияло описание гибели людей в газовой камере из книги Геральда Райтлингера «Окончательное решение. Попытка Гитлера уничтожить евреев Европы» (Берлин, 1956): «Потом они почувствовали газ и в дикой панике устремились к гигантской металлической двери с маленьким окошком, перед которой и образовали одну-единственную, синюшную, липкую, запачканную кровью пирамиду, даже в смерти оставаясь судорожно вцепившимися друг в друга (*ineinander verkrallt und verkrampft*)» (цит. по: [9, с. 294]). Ряд мистический перетекает в конкретный, и наоборот. Земное становится горним. В принадлежавшем ему томе из собрания сочинений Р. Беер-Гофмана с пьесой «Сон Иакова» Целан рядом с репликой Иакова, обращенной к Богу: «Но связаны друг с другом, навечно – *Ты и я!*», – приписал на полях: «Вцеплены друг в друга!» (цит. по: [9, с. 294]).

Нелли Закс сравнила сборник Целана «Решетка языка» с главной книгой Каббалы – «Книгой Сияния» (*Сэфер іа-Зоіар*), и из Стокгольма написала ему 3 сентября 1959 г.: «Дорогой Пауль Целан, Ваша «Книга Сияния», Ваш «Зогар», уже у меня. Я в ней живу. Эти хрустальные буквы-ангелы – духовно-прозрачные – в которых именно сейчас – в данный момент – совершается акт творения... А я снаружи, я преклоняю колени на пороге, покрытом прахом и омытом слезами, – но через щели приходит это ко мне, через дверь, которая ведет в сокровенное, к тайне окутывания покровами, первому акту творения. Который совершился тогда, когда Бог отправился в изгнание (*цимцум*), чтобы из своего Внутреннего создать мир. Так пусть же каждый Ваш вздох и впредь будет благословен, чтобы Вы вместе с воздухом вбирали в себя духовный облик мира» [9, с. 534 – 535].

И она же, получив от Целана горькое письмо, где он пишет о нарастании антисемитизма в Западной Европе и клеветы, направленной лично против него, написала (28 октября 1959): «Пауль Целан, дорогой мой Пауль Целан – благословенный Бахом и Гёльдерлином – благословенный хасидами. Ваше письмо поразило меня в самое сердце. ...Ваше письмо – оно пронзило меня, просверкнув насквозь, как молния... И тогда надежда, в которую я годами вкладывала свои душевные силы, разлетелась вдребезги – я даже заболела, настолько это меня ранило. Дорогой Пауль Целан, мы с Вами и впредь должны, несмотря на разделяющее нас расстояние, говорить друг другу правду. Между Парижем и Стокгольмом протянут меридиан боли и утешения» [9, с. 535 – 536].

Поддерживая Нелли Закс, Целан посылает ей сборник своих переводов из Есенина: «Много лет назад, сперва как гимназист, позже как студент в Черновцах, я очень увлекся этими стихами; здесь, на Западе, они снова пришли ко мне – восточные, родные» (6 октября 1961 г.) [9, с. 546].

Память о страшных событиях и не очень благосклонная к ним реальность одинаково сводили их с ума, доводили до психиатрической больницы, Целана – до попыток самоубийства. Они поддерживали друг друга письмами: «Пауль, от всей души спасибо, что помнишь обо мне. Пусть же еще раз сквозь воздух, из Сокровенного, придет Золото. Для нас обоих так долго было темно, я это чувствовала вместе с

тобой, через все земли. А этот Марк, он тоже с нами (речь идет об открытке с репродукцией картины Марка Шагала «Торговец скотом», 1912. – Г. С.). Умеет видеть насквозь!» (13.12.1967) [9, с. 623].

В последний раз Пауль Целан, «благословенный Гёльдерлином», был в Германии 19–31 марта 1970 г., на праздновании двухсотой годовщины со дня рождения Гёльдерлина: его пригласили выступить с чтением стихов в Штутгарте. 19 апреля он покончил с собой, бросившись в Сену с моста Мирабо. Последняя запись в дневнике карандашом, подчеркнутая чернилами, помечена 19 апреля: «Отбытие. Пауль –». Тело было обнаружено 1 мая, опознано – 4 мая. В день похорон Пауля Целана, 12 мая, в Стокгольме скончалась Нелли Закс.

Когда-то П. Целан написал:

С именем, впитавшим
каждое изгнание.
С именем и семенем,
– именем, окропленным
во всех
чашах, что полнятся твоею
царскою кровью, человек – во всех
чашах-чашечках той большой
розы гетто, откуда
ты глядишь на нас, бессмертный от стольких
смертельных смертей на утренних дорогах.

(И мы пеля Варшавянку,
шелушащимися губами – Петрарку,
в уши тундры – Петрарку.)

И встает Земля, наша,
эта.
И мы не шлем
никого из наших вниз,
к тебе,
Вавилон.
(Перевод Марка Белорусца) [9, с. 167 – 169]

«Никого из наших» – вероятно, поэтов, ведь «в сем христианнейшем из миров поэты – жида» (эти слова из «Поэмы Конца» Марины Цветаевой, слегка видоизмененные, – «Все поэты – жида» – Целан по-русски поставит эпиграфом к стихотворению «Und mit dem Buch aus Tarussa» – «И с книгой из Тарусы» – из сборника «Никому-Роза»).

Пауля Целана называют последним великим поэтом XX века. По словам Алена Бадью, его стихами заканчивается «век поэтов». Кому принадлежит Целан, еврей, родившийся в Черновицах, живший там в то время, когда Буковина принадлежала Румынии, а затем, на короткое время, Советскому Союзу, проживший вторую половину жизни во Франции, влюбленный в немецкую, русскую и французскую поэзию? Понятно, что он имел и имеет отношение к разным культурам, что он человек европейской культуры. Размышляя о его поэзии, Татьяна Баскакова говорит: «...в какой-то мере я себя чувствую человеком европейской культуры, и для меня Целан – одно из ее воплощений. Он очень тесно связан с Буковиной, где родился, и с Парижем, и с Германией, и он для меня – не какой-то абстрактный европеец, а человек, который действительно вообрал в себя, объединил в себе культуру разных частей Европы» [11, с. 715]. Ей отвечает М. Белорусец: «Ты же знаешь, Целан впитал не только культуру тех ареалов, которые ты упомянула, но он точно так же связан и с Мандельштамом, и с Блоком, с Есениным, которых переводил, с Пастернаком, которого много читал, – не с ними только, а если прибегнуть к образу Пастернака, с их миром, “в слове явленном”. Но – связь эта осуществляется в слове Целана, где все оказывается взаимопереплетенным, где Ока – рядом с Сеной, в снегу на карпатских склонах таятся кристаллы памяти, а Богемия – подле моря. Именно этот, его мир, где все граничит между собой, примыкает одно к другому и соотносится, мне очень близок» [11, с. 715].

С этими словами невозможно не согласиться. Однако прежде всего П. Целан – великий немецкий поэт. Почему же он должен попасть в историю австрийской литературы, а Р. Ауслендер – в историю немецкой? Не в одном ли подвале черновицкой ткацкой фабрики они читали друг другу Гёльдерлина, Тракля и свои собственные стихи? Их творчество стало воплощенным диалогом культур, и они, «маргиналы» и «аутсайдеры» с точки зрения национальности и географии, взглянув на немецкое слово «отстраненно» (или «остраненно»), пропустили его сквозь свое сердце так, что оно открылось новыми гранями. Ими двигало одно желание: не дать слову омертветь, возродить его к жизни, поверить в его действенность – в пред-

назначение поэта, конституирующего бытие посредством слова (как известно, М. Хайдеггер определил так сущность поэзии Гёльдерлина – «поэта самой поэзии»). П. Целан написал: «Ein Wort – du weisst: // eine Leiche. // Lass uns sie wachsen, // lass uns sie kaemmen, // lass uns ihr Aug // himmelwaerts wenden» [9, с. 64] («Слово, знаешь, // оно – мертвец. // Давай его обмоем, // давай причешем, // давай обратим // глаза его к небу»; *перевод М. Белорусца* [9, с. 65]).

ЛИТЕРАТУРА

1. Вайс, Р. Современный еврейский литературный канон: Путешествие по странам и языкам / Р. Вайс; пер. с англ. Н. Рохлиной, под ред. З. Копельман. – М.; Иерусалим, 2008.
2. Карельский, А.В. Австрийский лиро-мифологический эпос / А.В. Карельский // Зарубежная литература XX века: учебник / под ред. Л.Г. Андреева. – М., 1996. – С. 249 – 277.
3. Затонский, Д. Австрийская литература в XX столетии / Д. Затонский. – М., 1985.
4. Schnell, R. Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945 / R. Schnell. – Stuttgart, 1993.
5. Hainz, M. Rose Auslaender / M. Hainz [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.de.geocities.com/martinhainz/Rose_Auslaender.
6. Auslaender, R. Ich spiele noch: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1987.
7. Serke, J. Rose Auslaender: Ein Portraet / J. Serke // Im Atemhaus wohnen: Gedichte / R. Auslaender. – Frankfurt a. M., 1992.
8. Шлегель, К. Прогулки в Ялте и другие: пер. с нем. / К. Шлегель. – М., 2000.
9. Целан, П. Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008.
10. Hoelderlin, F. Werke und Briefe: in 2 Bd. / F. Hoelderlin; hrsg. von F. Beissner, J. Schmidt. – Bd. 1. – Frankfurt a. M., 1969.
11. Баскакова, Т. После книги / Т. Баскакова, М. Белорусец // Стихотворения; Проза; Письма / П. Целан; под общ. ред. М. Белорусца. – М., 2008. – С. 707 – 725.

Н.А. Рымарчук (Минск, БГУ)

ПОВЕСТЬ К. ВОЛЬФ О ЧЕРНОБЫЛЬСКОЙ ТРАГЕДИИ: ОСОБЕННОСТИ И СМЫСЛООБРАЗУЮЩИЕ ФУНКЦИИ ХРОНОТОПА

В наш век, век обретений и потерь,
крайне трудно определить – кто ты есть,
где живешь и когда, в каком времени.
Эдуард Геворкя

Дзеліць мяне прастора, з’ядноўвае час.
Алесь Разанаў

Время и пространство являются, как известно, основными параметрами бытия мира и человека. Каждая культура по-своему осознаёт и трактует эти, по своей сути, универсальные понятия и способствует формированию у отдельных народов вполне конкретной картины мира. Таким образом, в сознании каждого формируется своеобразная координатная плоскость, определяющая, в свою очередь, поведенческую модель индивидуумов конкретного социума. Одновременно каждая отдельно взятая личность ощущает себя и свою жизнь сплетенными незримыми нитями существования с настоящим, прошлым и будущим, а свое пребывание «здесь» – с происходящим «там».

Временные и пространственные реалии, запечатлеваемые в литературе, представляют собой специфическое единство, которое, вслед за М.М. Бахтиным, ученые называют хронотопом (от др.-гр. *chronos* – время и *topos* – место, пространство, в дословном переводе – «время-пространство»). «Хронотоп, – утверждал М. Бахтин, – определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [1]. Хотя собственно художественно-смысловые моменты не поддаются одним только пространственно-временным определениям, уяснение их смысла обязательно происходит через систему хронотопа.

Повесть известной немецкой писательницы Кристи Вольф (Christa Wolf, 1929–2011) «Авария. Хроника одного дня» (Störfall. Nachrichten eines Tages, 1987) – одно из первых западноевропейских произведений о Чернобыле. Формально оно повествует об одном дне из жизни некоей немецкой писательницы, внезапно узнавшей о взрыве на атомном реакторе, расположенном «где-то» на территории СССР. Однако объективно содержание произведения несводимо лишь к этому трагическому событию. В процессе его осмысления главной героиней затрагиваются многочисленные темы, философские вопросы, безусловно,